

Katharina Pewny

Der Penis als Dildo oder: Das letzte Spektakel der Männlichkeit (in der Performancekunst)

This essay focuses on ways of performing masculinity in three contemporary performances. Beatriz Preciados's 'theory of the dildo', which states that any gendered body is a technological tool of sex, serves as the paper's theoretical starting point. The aesthetic strategies and techniques, such as the economy of performance, tensions between word and movement (in dance), and the liminal space between performer and audience, are seen as constitutive for performances of masculinities.

Philipp Hauß, Markus Hering und Philipp Hochmair klemmen in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks *Babel* (Akademietheater Wien 2005) ihre Penisse mit den Oberschenkeln ab, so dass diese nicht mehr zu sehen sind. Dann lockern sie die Beinhaltung, das Geschlecht rutscht in die Sichtbarkeit zurück, zugleich mutieren sie von Transvestiten zu Söhnen/Kriegern. Mit der Aufforderung "Schauen Sie genau hin, stellen Sie den Blick schärfer" an das Publikum, die von ausholenden Armbewegungen begleitet ist, verweisen sie auf die Körpermitte der jeweils Anderen.

Das Spiel mit dem Zeigen und dem Verbergen von geschlechtlich konnotierten Körperteilen ist in der Theater- und Operngeschichte mittels Hosenrollen und Travestieshows, mittels Auftrittsverbots für Schauspielerinnen und Cross-Dressing viel praktiziert. Mit dem bürgerlichen Illusionstheater wird eine Einheit des biologischen Geschlechts der Performenden mit der Figur, die sie darstellen, etabliert. Diese lockert sich aus Gründen, die im Laufe des vorliegenden Beitrags ausgeführt werden, zunehmend. Seit einigen Jahren gibt es eine augenfällige Tendenz am Theater des deutschsprachigen Raums, männliche Schauspieler in Frauenkleidern zu zeigen und in diesem Zusammenhang ein geradezu obsessives Verbergen und Zeigen ihrer Genitalien zu inszenieren. Szenen wie die zitierte aus Nicolas Stemanns Regie sind paradigmatisch hierfür. Mutete der nackte Wolfgang Hübsch in Andrea Breths Inszenierung von Kleists *Der zerbrochne Krug* im Jahr 1990 noch skandalös an, so sind nackte Schauspieler nach der Jahrtausendwende schon so selbstverständlich, dass ein Theaterabend ohne (männliche) Entkleidungsszene bereits mehr Ausnahme als Regel ist. In *Ulrike Maria Stuart* (Thalia Theater 2006) lässt Stemann eine ebenfalls dreiköpfige *Boygroup* mit Schweinsmasken vor dem Geschlecht auftreten; damit zitiert er seine eigene *Babel*-Regie und zugleich die Gretchenfrage "Schwein oder Mensch?", die sich Mitglieder der *Roten Armee Fraktion* in den 1970er Jahren gegenseitig stellten. Die Nacktheit und das Zur-Schau-Stellen des männlichen Geschlechts geht im deutschen Theaterraum

mit dem Auftreten von Schauspielern in Frauenkleidern und mit Langhaar-perücken einher, die sich in den letzten Jahren ebenfalls häufen. Lars-Ole Walburgs Inszenierung von Felicia Zellers *Kaspar Häuser Meer* (Kammerspiele München 2008) ist beispielgebend hierfür; es treten zudem drei männliche Schauspieler in Frauenkleidern auf. Die Inszenierung wurde mit dem Publikumspreis des *Mühlheimer Dramatikerpreises* ausgezeichnet.

Die skizzierte Entwicklung ist auf mehreren Ebenen begründbar: Zuerst führe ich den kunsthistorischen Hintergrund der Performancekunst an. Ein theoretischer Rahmen der folgenden Aufführungsanalysen wird zweitens aus Entwicklungen in der Theaterwissenschaft und in den Gender Studies gebildet, er führt nach einer Darstellung von Beatriz Preciados *Theorie des Dildo* zur Analyse von drei künstlerischen Aufführungen.

Die Einwanderung der Performancekunst in das Sprechtheater

In der Body Art und in der Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre wurde vielfach mit nackten (weiblichen und männlichen) Körpern gearbeitet. Zusätzlich zur feministischen Performancekunst einer Carolee Schneeman oder Valie Export¹ inszenierten viele Künstler und Künstlerinnen im Gefolge der 1968er-Bewegungen die sexuelle Gleichheit der beiden Geschlechter. Bekannt sind John Lennons und Yoko Onos *Bed-Ins* (1969), in denen sie öffentliche Interviews in einem Bett anlässlich ihrer Heirat gaben, ebenso ihr Plattencover *Two Virgins*, auf dem sie beide nackt abgebildet sind. Ein weiteres Beispiel ist Marina Abramovic und Ulays *Imponderabilia* (1977). Abramovic und Ulay stehen unbekleidet an dem Türrahmen der Galerie, die Besucher und Besucherinnen müssen diese Pforte entkleideter Körper durchschreiten. Lennons und Ulays männliche Körper haben geringe Körperspannung, sie sind weich konturiert und präsentieren sich nicht als Gegensatz zu den Körpern ihrer Partnerinnen. Dies ist durchaus als Kritik an soldatisch-straffen Körpern (des Vietnam-Kriegs) zu verstehen. 1993 zeigt Paul McCarthy den *Spaghetti Man*, eine Skulptur, die einen zum 'spaghetti' verlängerten Penis besitzt; seine Arbeiten performen früh einen brüchigen männlichen Körper.² Die genannten Beispiele kommen alle aus einer Performancekunst, die sich

¹ Carolee Schneeman holt beispielsweise 1975 während ihrer Performance *Interior Scroll* eine Papierrolle aus ihrer Vagina, von der sie einen Text abliest; Valie Export führt im *Tapp- und Tastkino* 1968 ihre nackten Brüste hinter einem Pappkarton auf den Straßen Wiens spazieren. Exports Performance wird 2008 in *Orlanding the Dominant – eine queere Burlesque* von Gini Müller zitiert.

² Vgl. Amelia Jones: Paul McCarthy, männliche Body Art und die geschändeten Grenzen der Männlichkeit. In: *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*. Hg. von Mechthild Fend und Marianne Koos. Köln-Weimar-Wien: Böhlau 2004. S. 247–267.

der kritischen Auseinandersetzung ihrer Agenten und Agentinnen mit den Bildenden Künsten verdankt, nicht aus der Tradition des Sprechtheaters. Ihre Praktiken und damit das Zeigen der nackten Männlichkeit wandern im Zuge der Öffnung des traditionellen Sprechtheaters zunehmend in dieses ein. Wie aber ist dies theoretisch zu betrachten?

Theaterwissenschaft, Gender Studies, Masculinity Studies

Das Schweigen der Theaterwissenschaft (des deutschen Sprachraums) über die offensichtlich nackte Männlichkeit ist offenkundig. Wiewohl diese sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten verstärkt mit *Körper* als theoretischem Paradigma beschäftigt, äußert sie sich bis dato nicht zum Zur-Schau-Stellen der körperlichen Materialität des männlichen Geschlechts.³ In anderen Disziplinen, auch in den angrenzenden Wissenschaften wie Literatur- und Filmwissenschaften, ist hingegen eine Fülle an Theorien zu Männlichkeit, respektive zu Masculinity Studies aus dem vergangenen Jahrzehnt zu verzeichnen. Männlichkeit (oder Maskulinität) wird dabei, ausgehend von Judith Butlers Theorien, als diskursiver Effekt der Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit verstanden, die (unter anderem) in der Kunst performativ hervorgebracht wird.

Im kunst- und kulturwissenschaftlichen Bereich mit den Filmwissenschaften beginnend, befragen Wissenschaftlerinnen seit Mitte der 1990er Jahre Repräsentationen von Maskulinitäten hinsichtlich ihrer klassenspezifischen (der muskulöse Arbeiter versus der gebildete Bürgerliche), durch die soziale Herkunft geprägten (die rassistischen Aspekte des angeblich sexuell aktiven *Man of Color*, die Gefährlichkeit des brutalen *White-Trash*-Arbeitslosen) und durch unterschiedliche Begehrensstrukturen geformten (Schwule und Transsexuelle) Männlichkeiten.⁴

Parallel dazu werden Mediendebatten zur so genannten neuen Väterlichkeit geführt. Der anwachsende Markt der visuellen Gestaltung von Männerkörpern und die Neudefinition der männlichen sozialen Geschlechtsrolle – jenseits des Familienernährers, der aufgrund der Zerstörung der Mittelschichten nicht mehr maßgeblich sein kann – bieten einen weiteren Hintergrund der

³ Exemplarisch vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004. Vgl. auch Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: Transcript 2006. Eine Ausnahme – aus dem Bereich der Theaterkritik – ist Peter Michalzik, der (2009) zwar Nacktheit am Theater im Titel seiner *Gebrauchsanweisung fürs Theater* nennt, diese jedoch nicht hinsichtlich ihrer Geschlechterspezifika untersucht. Vgl. Peter Michalzik: *Die sind ja nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen. Gebrauchsanweisung fürs Theater*. Köln: Dumont 2009.

⁴ Exemplarisch vgl. *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*. Hg. von Therese Steffen. Stuttgart: Metzler 2002.

vielgestaltigen kulturellen Performanz von Männlichkeiten. Die ökonomische Prekarisierung des männlichen Geschlechts wird in der Soziologie mit der Abweichung realer Personen vom normativen Konzept einer hegemonialen Männlichkeit verbunden.⁵ Auf dem Theater wird sie mit Darstellungen des (privaten und beruflichen) Scheiterns, beispielsweise in Martin Heckmanns Theatertext *Kommt ein Mann zur Welt, eine moderne Groteske* (Schauspiel Dortmund 2007), oder in Andreas Marbers *Die Beißfrequenz der Kettenhunde* (Thalia Theater 2007) ausführlich zelebriert.

Die Untersuchungsgegenstände des vorliegenden Beitrags zum “letzte[n] Spektakel der Männlichkeit”⁶ sind künstlerische Aufführungen, die sich an Schnittstellen des Tanzes, der Performancekunst und des Sprechtheaters befinden. Zwar stellen sie jeweils unterschiedliche Modelle von Männlichkeit vor, arbeiten sich jedoch alle drei an dem Konnex von *Penis* und *Phallus* ab. Ihre Besprechung wird mittels Beatriz Preciados psychoanalytisch-dekonstruktivistisch geprägter Theorie vorgenommen. Der Philosophin gehen (neben vielen anderen) die einflussreichen Dekonstruktionen von Zweigeschlechtlichkeit voraus, die die beiden US-amerikanischen Wissenschaftlerinnen Judith Butler und Judith Jack Halberstam vornehmen. Weist Butler (1990) das System der Zweigeschlechtlichkeit als Naturalisierung einer diskursiven Performanz auf, so exerziert Halberstam ebendies durch, indem sie *Female Masculinity* (1998) entwirft und im Folgejahr einen Fotoband mit *Drag Kings* publiziert. Halberstam argumentiert für die Aneignung von Maskulinität durch Frauen, die sie beispielsweise in *Butch* Lesben, aber auch in zahlreichen Filmen verkörpert sieht. Ihr zentrales Argument ist, dass Maskulinität *keinen* biologisch männlich geschlechtlichen Körper voraussetzt. Die beiden *Judys* bereiten der spanischen Philosophin Beatriz Preciado den theoretischen Grund. Preciado denkt seit der Publikation ihres *kontrasexuelle[n] manifest[s]* (2003) in zahlreichen Vorträgen und Fernsehinterviews in Europa und in den USA über die Konsequenzen der Queer Theories für das männliche Geschlecht nach. Dies unternimmt sie (ähnlich wie Butler) aus psychoanalytisch-philosophischer Sicht. Dabei knüpft sie an Jacques Lacans Psychoanalyse und an Jacques Derridas Dekonstruktion an. Preciados Grundthese besagt, dass nicht der Phallogozentrismus dem männlichen Geschlechtsorgan vorausgehe, sondern dass umgekehrt die symbolische Signifikation aus dem Penis abgeleitet werde, um die Vorherrschaft des Männlichen zu begründen. Diese nachträgliche Naturalisierung durchtrennt Preciado

⁵ Maßgeblich und exemplarisch vgl. Robert Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen 2000. S. 97f. (englische Erstauflage 1994).

⁶ Mein Aufsatztitel alludiert die berühmte Choreographie *Le dernier spectacle* (1998) des Tänzer-Performers Jérôme Bel, in der Bel eine Choreographie von Susanne Linke rekonstruiert; darin treten wiederholt Tänzer in Frauenkleidern auf.

mit der – sehr abstrakt und sehr konkret entworfenen – Figur des Dildo, eines sex-technologischen Instruments:

Um Sexualität als Ideologie zu demaskieren, muss man den Dildo (seinen Bruch mit dem Körper) als Zentrum einer verschobenen Signifikation verstehen. Der Dildo ist kein Objekt, das sich an die Stelle eines Mangels setzt. Es geht um ein Verfahren, das im Inneren der Heterosexualität stattfindet. *Der Dildo ist nicht nur ein Objekt, sondern ein Verfahren des Schnitts.* Eine Operation, bei der das, was als organisches Zentrum der Sexualität gilt, an einen außerhalb des Körpers liegenden Ort verschoben wird. Als Bezugspunkt der Macht und der sexuellen Erregung verlässt der Dildo das anatomische Organ, indem er sich auf andere Orte der Signifikation verschiebt, die aufgrund ihrer semantischen Nähe rekontextualisiert werden. *Alles ist Dildo. Auch der Penis.*⁷

Zusammengefasst bedeutet dies: „Ein Penis ist einfach ein Bio-Dildo, der mit der Autorität des Natürlichen ausgestattet wurde“.⁸

Diesen vorläufigen Schnittpunkt, an dem die Dekonstruktion des (männlichen) Geschlechts angelangt ist, performen – so meine These – zahlreiche künstlerische Aufführungen, indem sie an dem Konnex von Penis, Phallus und Männerkörper rütteln, diesen bestätigen, trennen, de- und rekonstruieren. Als erste ist Jochen Rollers *Perform performing* (Kampnagel 2004) zu nennen; die Performance knüpft an die eingangs skizzierte ökonomische Prekarisierung des männlichen Geschlechts an. Der Tänzer transformiert sich darin – mittels Zeigen seines nackten Körpers – vom Gelegenheitsjobber, der „nebenbei“ tanzt, zum erfolgreichen Künstler.

Die „visuelle Arbeit“ am Männerkörper

Männerkörper sind Protagonisten des Dramas, das von Leistungssteigerung und Profit *durch Arbeit am Körper* handelt, sie performen „visuelle Arbeit“,⁹ die sie als leistungsfähig und formbar ausweist. Diese Arbeit stellt Jochen Roller in seiner Performance mit dem Titel *perform performing* ironisch aus, wenn er die unterschiedlichen Jobs eines Tänzers (in einer finanziell prekären Situation) zeigt. *Perform performing* ist ein Solo und damit eine gegenwärtig häufige Form des Bühnentanzes, die paradigmatisch für einen (post-)modernen Subjektstatus ist. *Perform performing* zeigt die ökonomischen Anforderungen an freiberuflich tätige Künstler und Künstlerinnen. Die Aufführung ist die Performanz

⁷ Beatriz Preciado: *kontrasexuelles manifest*. Berlin: b_books 2003. S. 60 (Hervorhebung i.O.).

⁸ Vgl. <http://bettwurst.myblog.de/bettwurst/page/79708/beatriz_preciado>. Downloaded 13.6.2009.

⁹ Den Begriff der visuellen Arbeit leite ich von dem der sexuellen Arbeit ab. Vgl.: *sexuell arbeiten: eine queere perspektive auf arbeit und prekäres leben*. Hg. von Renate Lorenz und Brigitta Kuster. Berlin: b_books 2007.

eines Subjekts, das den ökonomischen Mechanismen unterliegt, die es selbst (mit-)produziert. *Perform performing* vereint drei Bedeutungen des Performens. Das ist erstens der performative (Sprech-)Akt, der herstellt, was er vollzieht, nämlich – und dies ist eine zweite Bedeutung von “performen” – eine gelungene Performanz im ökonomischen Sinn. Drittens ist *Perform performing* eine Performance im Sinne der künstlerischen Aufführung.

Jochen Roller führt in den ersten beiden Teilen der Aufführung, die die Titel *No money, no love* und *Art Gigolo* tragen, die Jobs vor, die ein Tänzer machen muss, um sein Überleben zu sichern. Das sind das Hemden-Verkaufen bei *H&M*, das Telefonieren im Call Center und das Verkaufen von Bauchmuskeltrainern. Dabei entkleidet er sich zusehends und tanzt beispielsweise mit seinen Bauchmuskeln. Die Kontraktion der Bauchmuskeln, die er als Ausübung eines prekären Künstler-Jobs vorführt, zeigt das Performen als künstlerische Tätigkeit und als körperliche Optimierung der eigenen Humanressourcen in der postfordistischen Arbeitswelt. Jochen Roller bindet Männlichkeit an prekäre – also ungesicherte – Arbeit, die sich durch die ökonomische Instabilität, durch den Zwang zur permanenten Kreativität und durch die Notwendigkeit der Selbstinszenierung auszeichnet. Die Hervorbringung des Performers als prekäres Subjekt ist ein performativer Akt, der in der Aufführung auf die Spannung der trainierten Bauchmuskeln zurückführbar ist.

Im zweiten Teil der dreiteiligen Aufführung tanzt Roller nackt, indem er den Körper anspannt und die Hüften schnell von rechts nach links bewegt. Sein Penis tanzt ein Solo, die Szene lebt von dem Gegensatz der – durch den *Bauchmuskeltrainer* – vorher gestrafften Bauchmuskeln und der lockeren Bewegung unter ihnen. Sie wirkt wie eine Beglaubigung, dass der Penis noch “dran” ist, gleichzeitig stellt sie die “sexuelle Arbeit”¹⁰ aus, die nunmehr auch Männer betreiben müssen. Dies wiederum ist für Künstler (für Schauspieler) nicht neu. Neu ist im Postfordismus jedoch, dass Künstler/Performer in einer Arbeitswelt, die sich zunehmend von festen Anstellungen (für männliche Arbeitnehmer) zu prekärer Arbeit wandeln, als Modell der Notwendigkeit der Selbstvermarktung und des Umgangs mit Flexibilisierung und finanzieller Unsicherheit gelten kann. Roller zeigt seinen Körper und sein Geschlecht als Material des “Unternehmers seiner selbst”, als Ressource der prekären Arbeit an und mit sich selbst. Das Aufdecken der ökonomischen Voraussetzungen von Kunst entspricht dem Entkleiden des männlichen Körpers, der sich hier als Ware und als ihr Besitzer positionieren kann, folglich kann der Performer – im besten Falle – Mehrwert anhäufen. Tatsächlich ist Jochen Roller mit *Perform performing* erfolgreich, er ist derzeit nicht mehr prekär beschäftigt, sondern als Tanzdramaturg fix an dem renommierten Hamburger

¹⁰Vgl. ebd.

Performancehaus Kampnagel angestellt. Beim Sommerfestival 2009 des Hamburger Performancehauses Kampnagel versteigerte Roller die erfolgreiche Performance, um mit dem Erlös eine Produktion eines jungen Künstlers für das Sommerfestival 2010 zu finanzieren.

Die phallische Überschreibung des Penis

Zeigt Jochen Roller das Performen als sexuelle Arbeit am Männerkörper, so führt das Duo *United Sorry* in *Frans Poelstra, his dramaturg and Bach* die De- und Rekonstruktion des Penis als Phallus und als Dildo vor. Der niederländische Tänzer Frans Poelstra und der Dramaturg Robert Steijn performen die Aufführung seit 2003 in Wien, Amsterdam, Paris, Chicago, Oslo, Rotterdam, Bruxelles, Essen, Hannover und Rennes. *Frans Poelstra, his dramaturg and Bach* ist ein mann-männliches Duett, das Duett wiederum ist eine tänzerische Form, die im klassischen Ballett Mann/Frau-Paaren vorbehalten war und dazu diente, den Zuschauerblick auf die Tänzerin zu lenken. Dies wurde bereits 1987 von Lloyd Newson und Nigel Charnock von der *DV8 Physical Theatre-Kompanie* in *My Sex, Our Dance* zu Mann/Mann-Duetten hin verändert.¹¹

In *Frans Poelstra, his dramaturg and Bach* sind zwei eindeutige Figuren auszumachen, die sich – in der Tradition der Performancekunst – selbst zu performen scheinen. Das sind der *Tänzer* Frans Poelstra und Robert Steijn, sein *Dramaturg*. Poelstras beruflicher Weg vom Polizisten zum Tänzer wird als scheinbar biographische Geschichte erzählt. Seine Karriere verläuft vom Repräsentanten der Staatsmacht zum Körper betonten und Körper betonenden Künstler. Während der ersten Hälfte der Aufführung zeigen Poelstra und Steijn zwei unterschiedliche Maskulinitäten: Frans Poelstra, den *Tänzer*, und Robert Steijn, den *Dramaturgen*. Poelstra tritt zu Beginn nackt auf, Steijn hingegen bekleidet. Ein nackter, stumm tanzender und ein bekleideter, sprechender Mann teilen sich die Bühne. Sie sind auf der rechten und linken Bühnenhälfte platziert, sie bewegen sich und sprechen nahezu die ganze Zeit gleichzeitig. Beide Tätigkeiten beanspruchen ähnlich viel Bühnenraum und Aufmerksamkeit. Die beiden unterscheiden sich durch ihre Körperperformanzen deutlich. Poelstra zeigt einen muskulösen Körper, der sich fließend und geschmeidig bewegt, Steijn hingegen runde Körperkonturen und stockende Bewegungen.

Nach der Hälfte der Aufführung wird sich auch der Dramaturg Robert Steijn entkleiden, zu sprechen aufhören und zu tanzen beginnen. *Text* und *Körper* werden sich berühren und umarmen. Die Berührungen und Umarmungen, im Modus der Kontaktimprovisation getanzt, inszenieren auf den

¹¹Vgl. Burt Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London-New York: Routledge 1995. S. 171–178.

ersten Blick eine symmetrische Verteilung von Sichtbarkeit und Raum-Einnehmen. Auf den zweiten Blick jedoch zeigt sich die zunehmende Dominanz der Bewegungen über den Text, denn der *Dramaturg* spricht nicht mehr, er entkleidet sich, der *Tänzer* rollt über den *Dramaturgen*, der Text wird vom Körper affiziert. Das Wort wird Fleisch, der Text verstummt und beginnt zu tanzen. Diese Dramaturgie verhält sich mimetisch zur Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts – vom *Drama* zum *Körper*; Frans Poelstra ist auch im Sprechtheater ausgebildet.

Die derartige Transformation des Wortes in Bewegung mündet in den christlichen Schöpfungsmythos. Nach dem Verstummen des *Dramaturgen* werden Buchstaben auf der Bühne angeordnet. So ist das Bibelzitat „Am Anfang war das Wort“ zu lesen. Die großen, gut lesbaren Buchstaben werden umgruppiert, bis sie in dem Satz „Und er stand“ angeordnet sind. Gleichzeitig bekleiden Frans Poelstra und Robert Steijn ihre nackten Körper mit weißen Gewändern und hängen Schürzen um, auf denen übergroße, goldglänzende Phalloi appliziert sind. Sie lagern auf einer mit Blumen bedruckten Decke, die gesamte Anordnung wirkt paradiesisch. Schlussendlich ordnen sie die Buchstaben von „Und er stand“ in „understand“ um. In dieser letzten Passage spricht Poelstra, der bis dahin stumm ist. Der bewegte, einst nackte Körper wird mit dem Phallus in Gestalt eines goldenen Zeichens überschrieben. Der Penis ist – wie Adams Gemächt hinter dem Feigenblatt, das hier ein goldener Phallus ist – davon verdeckt. Dies Verdecken ermöglicht seine Überschreibung mit dem Phallus, dem Zeichen für Macht in der symbolischen Ordnung (der Sprache): „Und er stand“ wird zu „understand“. Mit diesem Ende nehmen Poelstra und Steijn den anfänglichen Topos des christlichen Schöpfungsmythos wieder auf, denn zu Beginn der Aufführung hat der *Dramaturg* mit dem Satz „Gott hat die Welt in sechs Tagen erschaffen, Bach die Goldberg Variationen in elf. Poelstra ist noch immer nicht fertig.“ den christlichen Schöpfungsmythos zitiert. Das Wort ist Fleisch geworden in dieser Aufführung. Am Ende ist es in christlich-westlich konnotierten männlichen Subjekten verankert, deren nackte Penisse mit goldenen Phalloi überschrieben werden. So könnte *Frans Poelstra, his dramaturg and Bach* als restaurative Re-Installation von Männlichkeiten (Penis als Phallus), die fest in der symbolischen abendländischen Ordnung verankert sind, gelesen werden. Gleichzeitig ist die Schlusszene die Applikation des goldenen Dildos auf den Penissen, die so als „Bio-Dildos, die mit der Autorität des Natürlichen ausgestattet wurde[n]“, decouvriert werden.¹²

Führen *United sorry* die De- und Rekonstruktion des Penis als Phallus und des Penis als Dildo implizit vor, so spielt Barbara Kraus in *Wer will, kann kommen* (1999) explizit mit der Naturalisierung der Socke als Penis.

¹² <http://bettwurst.myblog.de/bettwurst/page/79708/beatriz_preciado.>

Die Naturalisierung der Socke als Penis

Die Verwandlung von einem Geschlecht in ein anderes, die bei Jean Cocteau noch monströs konnotiert war und daher unsichtbar bleiben musste,¹³ wird von Barbara Kraus offensiv praktiziert. Kraus – die *Wer will, kann kommen* auch als “Kostümschinken” bezeichnet – steht damit in der theatergeschichtlichen Tradition des Spiels mit Maskierung und Geschlechtertausch. Im elisabethanischen Theater inszenierte die so genannte “Schamkapsel” – eine harte Schale, die Schauspieler unter den Hosen trugen und die den Penis schützte/verdeckte und zugleich auf ihn verwies – die Dialektik von Zeigen und Verbergen.

Barbara Kraus entwirft 1999 nach der Teilnahme an einem Workshop der Drag King-Ikone Diane Torr die Figur des *Johnny* oder *John Player Spezial* für die Performance *Wer will, kann kommen*. *Johnny* treibt seither auf diversen Festivals in unterschiedlichen europäischen Städten als “Schnorrer” in Fußgängerzonen, als subversives Element bei Subventionsverhandlungen und als Arbeitsloser sein performatives Wesen. Im Jahr 2008 fungierte er als Talkmaster im Wiener Theater *brut*, und vorher befragte er als Agent von Barbara Kraus deren Familienmitglieder darüber, was Barbara Kraus arbeite. Diese Aufzählung zeigt bereits, dass *Johnny* die Grenzen von (Performance-)Kunst und anderen Realitäten überschreitet. *Johnnys* Transformationskraft zeigt sich als Durchschreiten der einst getrennten Räume der Kunst und des Alltags, und sie zeigt sich als Verwandlung von Femininität in Maskulinität (und zurück). Sie wird nur durch den Kontakt mit dem Publikum möglich.

Die Dynamik der Performance *Wer will, kann kommen* entfaltet sich durch eine Schichtung unterschiedlicher Medien – Anrufbeantworter, Telefon, Fernsehen, eine Hörinstallation –, in denen *Barbara Kraus* als *Regisseurin* und *Johnny* als “Star des Abends” angekündigt werden. Die Performance ist – so wie viele zeitgenössische Performances – multimedial und selbstreflexiv. Sie verweist auf Stereotypen zeitgenössischer Tanzkunst, ironisiert Normen von Festivalökonomien und zitiert sehr bekannte Performances wie Jerome Bels *Shirtology*. Kraus performt während der Performance unterschiedliche (weibliche) Gestalten, bevor sie sich in *Johnny* verwandelt. *Johnnys* Gestalt wird durch *Drag-King*-typische Technologien erschaffen, das ist das *Packing* (Füllen der Unterhose), das Ankleben des Barts, der Flirt und Kuss einer anscheinend echten Frau, durch die Referenz auf Elvis Presley, den *King* schlechthin, und durch den Wechsel der Sprache, denn als *Johnny* spricht Barbara Kraus breiten Wiener Dialekt.

Wie andere Drag-Kings ist auch *Johnny* lokal- und schichtspezifisch konnotiert. Er performt keine hegemoniale Mittelschichts-Männlichkeit, sondern

¹³Vgl. Mark Franko: *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press 1995. S. 97f.

einen bestimmten Typus, den *Wiener Strizzi*, also Zuhälter. Dies wird durch einen bestimmten Habitus und vor allem durch *Johnnys* Sprache deutlich. Höhepunkt von *Johnnys* Genese und Performance ist seine Geste des Füllens der Unterhose mit einer weißen Socke und seine darauf folgende Frage an die Zuschauer und Zuschauerinnen, ob sie “den Schwanz angreifen möchten”. Dann behauptet *Johnny*: “Aber vorsichtig, ich habe Gefühle in diesem Schwanz”. Sein Schritt, von der dort applizierten weißen Socke gewölbt, wird mit diesem Satz in die fleischliche Realität des Penis übersetzt, und der Dildo (die Socke) nachträglich naturalisiert, indem ihm/ihr Gefühle zugesprochen werden. Eine Zuseherin knetet *Johnnys* “Schwanz” mit vorsichtigen Bewegungen. Die Transformation von Wort in Fleisch, von Socke in Penis, funktioniert erstens über den sozialen Zusammenhang, denn die Transformation braucht den “Griff” aus dem Publikum, und zweitens über die Überschreitung der Grenze der Performerin zum Publikum. Der liminale Raum zwischen ihnen wird durchschritten, dies ermöglicht den Geschlechtswechsel, beziehungsweise das Oszillieren zwischen den Geschlechtern und Begehrensmodi.

Le dernier spectacle – das letzte Spektakel der Maskulinität?

Die deutschen Sprechtheater dramatisieren die “Zerstörung der Mittelschicht” als Scheitern sozialer männlicher Rollenbilder. Die Aufführungen der Performance- und Tanzkunst, die in diesem Artikel besprochen werden, führen dieselbe als ästhetisches Verfahren vor, das die Ökonomie der Performance, Verflechtungen von Wort und Körper und die Integration von Schauspieltechniken in die Performancekunst, die ein liminaler Raum zwischen Bühne und Publikum ist, einsetzt.

Das letzte Spektakel der Maskulinität inszeniert, wie ich gezeigt habe, das nackte männliche Genital als Schau-Stück des männlichen Geschlechts, das in der Performancekunst als arbeitend gezeigt, mit dem Phallus überschrieben und vom Dildo zum Penis naturalisiert wird. Jochen Roller setzt den Penis zur Produktion der Differenz von Muskelspannung und Körperschlaffheit ein, damit führt er die Ökonomie des Performens als Produktion von Differenz vor, die ihrerseits eine ökonomische Anforderung ist. *United Sorry* entkleiden ihre Penisse der phallischen Signifikationsmacht und transformieren sie in transportable Fetische, die an- und abgeschnallt werden können. Barbara Kraus führt Männlichkeit als liminialen Raum zwischen der Performerin und ihrem Publikum vor, wobei sie die ‘nachträgliche’ Beseelung eines unbelebten Gegenstandes, des Socken-Penis, bemüht. Die hier untersuchten Performances sind – auch wenn nur die dritte (Barbara Kraus) Geschlecht offensiv thematisiert –, in den Jahrzehnten der Gender und Queer Studies entstanden, sie unterhalten Wechselwirkungen zu diesen. Dass der Grenzraum zwischen Theorie und Performance besonders lebhaft bewohnt ist und so die Dekonstruktion

von Zweigeschlechtlichkeit betrieben wird, zeigt nicht zuletzt Beatriz Preciados Anleitung für Dildo-Performances, die in ihrem *kontrasexuelle[n] manifest* sowohl wortreich beschrieben als auch mit Zeichnungen illustriert sind. Die Aufforderung zur Performance, die den Anleitungen innewohnt, kündigt zugleich von einer Gegenbewegung zu den Gender Studies, die theoretische Dekonstruktion betreiben, die körperliche Materialität jedoch auf einer bestimmten Ebene unbedacht lassen. Und hierfür eignen sich, wie ich gezeigt habe, insbesondere Aufführungen der Performancekunst: Sie tragen die Körper in sich, vor sich her und eignen sich daher als Bebilderung wie auch als Agenten der performativen Geschlechterstudien.